

Frank Max Müller (Justus-Liebig-Universität Gießen)

Einspruch oder Worin besteht die Möglichkeit des Politischen auf dem Theater?

Zum Verhältnis von Politik und Theater in der Performance
Fight Night von Ontroerend Goed und The Border Project

Die Performance *Fight Night* (2013),¹ eine Kooperation zwischen der belgischen Gruppe Ontroerend Goed und dem australischen Ensemble The Border Project, versteht sich laut Ankündigungstext als

playful and immersive political exploration [...] thoroughly political, but never explicitly so. [...] By stripping their discourse of identifiable political messages, the show draws attention to the very reasons and motivations that compel voters to vote. (AUAWIRLEBEN 2015)

Eine fingierte Spielshow, gegeneinander wetteifernde Kandidat_innen und ein per Knopfdruck abstimmendes Publikum geben dem Vorhaben den inhaltlichen Rahmen. Es entfaltet sich eine Spielhandlung, deren vermeintlich einziges Ziel es ist, dem einen Sieger oder der einen Siegerin die Stimmen der Publikumsmehrheit zu sichern. Wo der traditionelle theatrale Pakt, um den reibungslosen Ablauf einer Aufführung als ästhetisches Ereignis zu garantieren, die Trennung in agierende Schauspieler_innen und rezipierende Zuschauer_innen vorsieht, beginnt dieser Abend mit einem programmatischen Statement, das dem Publikum Partizipation verspricht:

It has often been said that you can't have a show without an audience and tonight that is more true than ever. Because tonight we will not only need your eyes and ears, but at the centre of everything will be your voice. (Ebd.)

Diese Stimme wird dem Publikum durch ein kleines technisches Gerät zugestanden, welches jede_n Zuschauer_in dazu befähigt, im Verlauf der Spielhandlung von *Fight Night* immer wieder per Abstimmung Einfluss auf den Progress der Handlung zu nehmen. Um den Sieg im Spiel zu erreichen, stellen die Schauspieler_innen Runde für Runde sich selbst, oder besser: die Rollen, die sie spielen, vor dem Publikum zur Wahl. Anstatt politische Programme oder Ideologien zu repräsentieren, treten sie als Selbstdarsteller_innen auf.

Freilich entpuppt sich die Macht des Publikums von vornherein als limitiert. Anstelle tatsächlicher Teilhabe wird den Zuschauer_innen durch den Apparat nur die Freiheit der Wahl zwischen vorgefertigten Kategorien zugestanden. Und in der Tat, je weiter die Spielhandlung voranschreitet, desto intensiver beginnt man zu ahnen, dass die individuelle Stimmabgabe wirkungslos ist, dass es an diesem Abend gar nichts zu wählen gibt, dass das Spiel einem feststehenden Skript folgt, dass die Würfel bereits gefallen sind, bevor sich der Vorhang gehoben hat. Am Ende gewinnt, wie immer im demokratischen Prozess, die Mehrheit als normative Konstruktion. Welche_r der Kandidat_innen als Sieger_in hervorgeht, ist letztlich unerheblich.

Alexander Devriendt, Regisseur von *Fight Night*, weist in einem Interview mit Katryen Bries dem Theater explizit die Rolle zu, gesellschaftliche Entwicklungen metaphorisch zu fassen und vor Publikum zur Anschauung zu bringen: »Theatre always needs to be a metaphor for something that's going on out there, in the real world. If it's purely about aesthetics or the intellectual, I'm out« (ebd.). Im konkreten Fall von *Fight Night* liegt es nahe, die Handlung der Aufführung als Metapher für demokratische Politik im Allgemeinen zu lesen. Das Verhältnis von Theater und Politik wäre somit als ein per se vermitteltes gedacht. Theater kann aus dieser Perspektive durchaus etwas über die Politik der Gesellschaft, oder besser: über die Einstellungen und Gestimmtheiten seiner Autor_innen zur Politik, mitteilen. Aber ist es tatsächlich ›thoroughly political‹, wie im Pressedossier behauptet? Bleibt es nicht vielmehr darauf beschränkt, genau das zu wiederholen und festzuschreiben, was es an der Politik kritisiert? Muss politisches Theater nicht zunächst sich selbst als institutionalisierte Form der Repräsentation begreifen und in Frage stellen, bevor es die



Fight Night, *Ontroerend Goed*

Foto: Reinout Hiel

institutionalisierte Politik der repräsentativen Demokratie kritisieren kann?

Fight Night erzählt vom politischen Handeln, das in der repräsentativen Demokratie zu einem Spektakel der Selbstinszenierung verkommen ist. Wer am besten versteht, die Gunst des Publikums durch Einschmeichelung, Manipulation und Verführung zu erringen, gewinnt. Inhalte sind sekundär, was zählt, ist die ›Performance‹. Politik scheint in die Nähe der Theateraufführung gerückt zu sein. *Fight Night* erzählt auch davon, dass die politische Mehrheit eine demokratische Größe ist, die im Prozess der Meinungsbildung nicht erfragt, sondern vielmehr strategisch evoziert wird. Momente der Partizipation am politischen Geschehen, wie wir sie zum Beispiel über die Möglichkeit von Wahlen kennen, werden in dieser Sichtweise von vornherein als reine Formsache enttarnt – jeder Mitbestimmungsgedanke ist Illusion.

Guy Debord hat in den 1960er Jahren die zunehmende Entwirklichung und Theatralisierung der politischen, sozialen und gesellschaft-

lichen Verhältnisse unter einer ähnlichen Perspektive als *Gesellschaft des Spektakels* (vgl. Debord 1996) zu fassen versucht. Die Politik und das soziale Gefüge der Gesellschaft werden für den Einzelnen im bloßen Modus der Konsumption passiv verfügbar gemacht. Politische und soziale Teilhabe wird nur mehr durch mediatisierte Scheinwelten vorgegaukelt. Mehr denn je scheint Debord aus der Perspektive des heutigen Medienzeitalters recht zu behalten. Auch das Theater als medienabhängige Kunstform muss in einer derartig konstituierten Gesellschaft seine Beziehung zum Politischen überdenken (vgl. Finter 2000).

Hans-Thies Lehmann definiert in seinem Buch *Das Politische Schreiben* die Möglichkeit des Politischen auf dem Theater wie folgt:

Erstens: Das Politische kann im Theater nur indirekt erscheinen, in einem schrägen Winkel, modo obliquo. Und zweitens: Das Politische kommt im Theater zum Tragen, wenn und nur wenn es gerade auf keine Weise übersetzbar oder rückübersetzbar ist in die Logik, Syntax und Begrifflichkeit des politischen Diskurses in der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Woraus drittens die nur scheinbar paradoxe Formel folgt, dass das Politische des Theaters gerade nicht als Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen zu denken sein muss. (Lehmann 2012: 22)

Mit Lehmanns Definition des Politischen stellt sich nun die Frage in Bezug auf *Fight Night*, ob eine derartige Unterbrechung Teil der inszenatorischen Strategie ist oder ob diese sich mit der konstatierenden Wiedergabe der mit Debord in Verbindung gebrachten Idee des Spektakels begnügt. Lehmann präzisiert seine Forderung an ein Theater des Politischen, indem er, explizit auf Debords Theorem Bezug nehmend, schreibt:

Insofern nimmt nur ein solches Theater eine genuine Beziehung zum Politischen auf, das nicht irgendeine Regel erschüttert, sondern die eigene, nur ein Theater, das das Theater als Schaustellung unterbricht. Indem Theater Situationen herstellt, in denen die trügerische Unschuld des Zuschauers gestört, gebrochen, fraglich gemacht wird. (Ebd.: 25)

Auf diese Forderung hin befragt, offenbart *Fight Night* ein immanentes Paradox. Zwar formuliert sich im Aufführungstext als politischer Gehalt der Erzählung deutlich eine Kritik an der politischen Situation spektakulärer Passivität, dennoch entpuppt sich bei genauerer Betrachtung das Versprechen auf aktive Teilhabe am theatralen Geschehen als bloße Behauptung ohne Wirklichkeitsgehalt. Denn für die Mitteilung oder Intention der Inszenierung ist es egal, ob das Publikum in der konkreten Aufführung real auf ein Knöpfchen drückt oder aber in sicherer Distanz zum Geschehen verharret. Der gesprochene Text bleibt immer derselbe, einzig die Rollenverteilung unter den Darsteller_innen wird durch Zuschauerbeteiligung entschieden. So kommt es lediglich zu einer behaupteten Entgrenzung des theatralen Paktes im Zeichen politischer Partizipation.

Die Handlung von *Fight Night* wird zwar im Namen einer gesellschaftskritischen Haltung in die Nähe zu Formaten kulturindustrieller Provenienz gerückt. Ich denke hier an mediale Wahlkampfveranstaltungen, wie sie Kanzlerduelle oder Polit-Talkshows darstellen, oder an Unterhaltungsformate, wie Big Brother oder diverse Superstarsendungen, die in ihren Spielverlauf immer wieder die Meinung des Publikums integrieren, aber von vorneherein für jeden möglichen Ausgang gewappnet sind. *Fight Night* übernimmt auch deren undifferenzierte Dramaturgie, die jede Abweichung in ihren Ablauf einzuspeisen vermag, ja mitunter sogar zur Steigerung des spektakulären Effekts auf Unvorhergesehenes hofft. Doch ohne die Reflexion der eigenen formalen Bedingungen verhallt die Kritik an besagten Medienformaten. Es kommt nicht zu einem Aussetzen oder zu einer Unterbrechung der Politik der Darstellung, die spektakuläre Unterhaltungsmaschinerie kann ungestört weiterlaufen, sie verlängert sich sogar in den Theaterraum hinein. Geleitet durch die moralisch durchaus »gute« Absicht, Formate einer spektakulären Medienkultur zu desavouieren, reproduziert *Fight Night* jedoch durch die Verneinung der verantwortungsvollen Position des Publikums die Grundbedingung einer spektakulären Politik der Darstellung.

Das genuine Potential des Theaters als Kunst der Aufführung, die sich materiell und real, immer wieder neu und immer wieder anders vor und mit den Zuschauer_innen ereignet, bleibt somit ungenutzt. So

ergibt sich die paradoxe Situation, dass *Fight Night* hinter dem anfangs gegebenen Versprechen auf Partizipation zurückbleibt und sich somit, anstatt ein Theater zu sein, das sein Publikum bewusst an seiner Genese teilhaben lässt, als ein Theater generiert, das theoretisch auf sein Publikum verzichten kann. Im Sinne der gesellschaftskritischen Haltung dient diese Strategie freilich dazu, aufzuzeigen, dass die Politik, die das Theater hier ›nur‹ repräsentiert, auf ihre Wähler_innen verzichten kann. In *Fight Night* werden die Möglichkeiten des Politischen, sowohl in der Gesellschaft als auch auf dem Theater, jedoch verkannt. Denn exakt der Moment, in dem das Politische sich im Theater ereignet, lässt gewahr werden, dass die Zuschauenden am Bühnengeschehen insofern teilhaben, als sie es zulassen, bewerten, kritisieren und gegebenenfalls ändern.

Abschließend sei auf eine weitere Performance verwiesen, die im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern 2015 zu sehen war² und die, wie ich meine, geradezu exemplarisch zeigt, wie das Theater selbst an seine Grenzen geraten kann und solcherart in ein produktives Spannungsverhältnis zum Politischen tritt. In Christophe Meierhans' Performance *Some use for your broken clay pots* (2013) präsentiert der Künstler in einer One-Man-Show dem Publikum ein von ihm mit Hilfe von Soziolog_innen und Jurist_innen entwickeltes alternatives Modell für demokratische Teilhabe, in dem Politiker_innen nicht gewählt, sondern abgewählt werden. Von Anfang an zeigt Meierhans sich dabei offen für Zwischenfragen des Publikums. Es dauerte nicht lange, bis sich die ersten Zuschauer_innen der Aufführung in Bern zu Wort meldeten und gemeinsam mit dem Künstler begannen, das vorgeschlagene Modell auf seine Wirklichkeitstauglichkeit zu überprüfen. Nicht die Frage, ob es Aufgabe eines politischen Theaters ist, alternative Gesellschaftsmodelle aufzuzeigen, ist von Belang, sondern inwieweit Theater im Sinne Lehmanns eine Unterbrechung von Gewissheiten als Grundlage für jedes kritische Denken von Alternativen provozieren kann. Spätestens als der erste Blumentopf in *Some use for your broken clay pots* aus dem Bühnenhimmel zu Boden stürzte, wurde die Irritation der im Theater Anwesenden evident. Die eigene Position als Publikum wurde genauso fraglich wie das vorgestellte Demokratiekonzept. Der theatrale Pakt, der Bühne und Zuschauerraum

für gewöhnlich in Schweigen und Sprechen trennt, geriet ins Wanken. Dadurch, dass sich der Verlauf der Performance als abhängig von Einspruch, Widerspruch oder Zuspruch der Zuschauer_innen herausstellte, waren alle Anwesenden auf eindringliche Weise an ihre Verantwortung für das Geschehen erinnert. Als nach 90 Minuten der Timer des Mobiltelefons von Meierhans den Abend abrupt beendete, blieb die Tauglichkeit des vorgestellten Modells weiterhin fraglich. Klar war lediglich, dass es noch einiges zu verhandeln gibt – im Theater und in der Politik.

Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Fight Night* vom 6. 5. 2015 im Turbinensaal der Dampfzentrale Bern besucht.
- 2 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Some use for your broken clay pots* vom 4. 5. 2015 im Schlachthaus Theater Bern besucht.

Verwendete Literatur

- AUAWIRLEBEN (2015): »Fight Night«, auf: http://auawirleben.ch/sites/default/files/aua_pressedossier_fight_night.pdf (letzter Zugriff: 31. 8. 2015).
- Debord, Guy (1996): *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: edition Tiamat.
- Finter, Helga (2000): »Theatre in a Society of Spectacle«, in: Eckard Voigts-Virchow (Hg.): *Dramatized Media/Mediated Drama*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 43–55.
- Lehmann, Hans-Thies (2012): *Das Politische Schreiben*, Berlin: Theater der Zeit.

Zitiervorschlag und Hinweise

Müller, Frank Max (2016): »Einspruch oder Worin besteht die Möglichkeit des Politischen auf dem Theater? Zum Verhältnis von Politik und Theater in der Performance *Fight Night* von Ontroerend Goed und The Border Project«, in: Beate Hochholdinger-Reiterer/Géraldine Boesch (Hg.): *Spielwiesen des Globalen*, Berlin: Alexander, S. 121–127 (itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater, Bd. 2)
<http://dx.doi.org/10.16905/itwid.2016.13>.

© by Alexander Verlag Berlin 2016

Alexander Wewerka, Postfach 18 18 24, 14008 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der auszugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publishing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-411-2

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-432-7